PLA

MÉTHODE ÉLÉMENTAIRE

DE

PLAIN-CHANT ROMAIN

IMPRIMATUR:

† Ed. Chs., Ev. de Montréal.

1er Septembre, 1880.

Enregistré conformément aux dispositions de "L'Acte "de 1875 sur la propriété littéraire et artistique," par l'auteur, en l'année de Notre Seigneur, mil huit cent quatre-vingt.

MÉTHODE ÉLÉMENTAIRE

DE

PLAIN-CHANT ROMAIN

A L'USAGE DES

SÉMINAIRES, COLLÉGES, NOVICIATS, COUVENTS,
ACADÉMIES, ÉCOLES, FABRIQUES, ETC.

PAR

EDMOND McMAHON

MONTRÉAL:
A. FILIATREAULT, Editeur
MUSIQUE ET PLAIN-CHANT.

1880

MT 190
M3
42930

ARCHEVÊCHÉ DE QUÉBEC,
QUÉBEC, 10 Septembre, 1880.

Sur le rapport favorable qui Nous a été fait par des personnes compétentes, Nous recommandons comme un ouvrage très utile à Nos Séminaires, Colléges et Ecoles, la " MÉTHODE ELÉMENTAIRE DE PLAIN-CHANT ROMAIN," publiée à Montréal par M. Edmond McMahon.

† E. A., Archevêque de Québec.

EVÊCHÉ DE MONTRÉAL,
MONTRÉAL, 1er Septembre, 1880.

Monsieur,—

Monseigneur l'Evêque de Montréal vous accorde bien volontiers l'*Imprimatur* pour votre MÉTHODE ELÉMENTAIRE DE PLAIN-CHANT ROMAIN. Ce livre, qui fait preuve chez son auteur d'un travail consciencieux et de connaissances étendues sur cette matière, peut avantageusement être placé dans les maisons d'éducation, et il aura pour résultat de faciliter aux élèves l'étude d'une science à laquelle l'Eglise attache la plus grande importance. C'est un acheminement vers le mouvement, qui s'accentue de plus en plus chez les Catholiques de plusieurs pays, en faveur du chant Grégorien tel que recommandé par le Souverain Pontife, et puisé à sa source véritable.

En même temps que mes félicitations, je vous présente mes souhaits du succès le plus complet dans la diffusion de votre travail.

J'ai l'honneur d'être,
Monsieur,
Votre obéissant serviteur,
T. HAREL, Ptre
Chancelier.

Mons. E. McMAHON,
Montréal.

PREFACE

" Puissiez-vous réussir à faire aimer le plain-chant par " toutes les âmes vraiment catholiques!" Tel était le vœu que m'exprimait Sa Grandeur Monseigneur J. Thomas Duhamel, Evêque d'Ottawa, dans une lettre du 3 Septembre 1880; tel est le vœu exprimé d'un commun accord par les Evêques de la Province, qui m'ont écrit touchant cette Méthode élémentaire de plain-chant.

Tous se sont plu à recommander ce petit traité. L'un d'eux, Sa Grandeur Monseigneur Louis Zéphirin Moreau, Evêque de St-Hyacinthe, le fait dans les termes suivants; " Votre Méthode," écrit-il, " me paraissant être *celle* des " livres de chant édités *par ordre d'un des Conciles de* " *Québec, je ne puis faire autrement que de l'approuver, et de* " *la recommander.*"

Sans être parfaite, cette Méthode pourra peut-être contribuer à propager la connaissance du plain-chant, à le faire généralement mieux chanter dans nos églises, et à le faire plus aimer par les âmes catholiques.

Avec l'encouragement des professeurs et des maisons d'éducation, la bonne volonté des chantres et des élèves, on arrivera peut-être plus tôt, grâce à ce petit traité, aujourd'hui livré au public, à comprendre, et à rendre avec intelligence, les prières si belles et si pieuses que contiennent nos livres de chant religieux.

L'AUTEUR.

APPROBATIONS

La " Méthode de Plain-Chant Romain " de Monsieu Edmond McMahon, ancien élève du Collége de Montréa est claire, simple, nette et courte.

Sans sortir des bornes de l'exactitude et de la vérit l'auteur a su donner à son travail le tour et le cachet d la nouveauté et de l'originalité.

Aussi, croyons-nous que cet ouvrage élémentaire co nient parfaitement aux Séminaires, Colléges, et autre maisons d'éducation, auxquels il est destiné.

Oh ! s'il nous était permis d'exprimer ici le désir que l connaissance du véritable chant d'église, le chant grégo rien, se répande et se propage effectivement partout.

Cette Méthode, que nous recommandons, a été comp sée dans ce but. L'auteur serait-il déçu dans son attente Nous ne le croyons pas. Car une œuvre du pays, bie conduite, mérite l'encouragement de ceux qui demeure dans le pays. Et nous sommes assurés que les supérieu et directeurs d'établissements d'éducation catholiques n manqueront pas de favoriser de leur bienveillant patr nage ce *premier coup d'essai, si sûrement porté, et si glorieu pour l'auteur.*

L. C. Desrochers,
P. S. S.

Montréal, 19 Août, 1880.

Il y a longtemps déjà que le véritable Plain-Chan Romain devrait être enseigné dans toutes les maison d'éducation et les écoles.

Plus facile que la musique, l'étude du Plain-Chan devra contribuer grandement à répandre le goût du bea

des études musicales, à développer l'intelligence des enfants, et surtout, à rehausser l'éclat des cérémonies religieuses.

La " MÉTHODE ELÉMENTAIRE DE PLAIN-CHANT ROMAIN " de M. Edmond McMahon est, plus que toute autre, propre à l'enseignement élémentaire. Complète, quoique courte, elle renferme tout ce qui est nécessaire à l'élève qui étudie, aussi bien qu'au professeur qui enseigne.

L'on ne pourrait trop recommander l'adoption de ce petit traité.

J. B. LABELLE,

Organiste de l'Église Notre-Dame, Montréal.

QUÉBEC, 25 Août, 1880.

Monsieur Edmond McMahon,

Montréal.

MONSIEUR,—

Je vous remercie d'avoir bien voulu me communiquer votre " MÉTHODE ELÉMENTAIRE DE PLAIN-CHANT."..... Votre travail pourra être très utile, et je souhaite sincèrement qu'il soit bien accueilli par le public ; car je suis de ceux qui croient qu'il n'y a guère d'art musical religieux possible en dehors de la tonalité austère du plain-chant. Enseigner à bien rendre le plain-chant, c'est à la fois faire preuve d'intelligence, et accomplir une œuvre particulièrement méritoire. Je constate avec plaisir que vous savez faire la distinction entre les modes Grégoriens, avec leurs *finales* et leurs *dominantes* respectives, et les

modes de la tonalité moderne. A chaque page de votre petit livre, on constate que vous possédez l'érudition nécessaire pour donner à votre œuvre de plus amples proportions, et que c'est bien à dessein que vous restez dans les limites du cadre que vous vous êtes tracé. Vous avez bien fait de vous en tenir à un traité élémentaire: il importe de vulgariser l'étude et la pratique du plain-chant et ce n'est pas avec de longs ouvrages que l'on atteindra ce but.....Je vous offre donc mes félicitations, et si vous croyez que ces quelques lignes peuvent vous être de quelqu'utilité, je consens bien volontiers à ce que vous les rendiez publiques. Agréez, etc.

ERNEST GAGNON,

Ancien Organiste de la Basilique Notre-Dame de Québec; membre correspondant de la "Société des Compositeurs de Musique de Paris."

MÉTHODE ÉLÉMENTAIRE

DE

PLAIN-CHANT ROMAIN

INTRODUCTION.

1. On appelle PLAIN-CHANT ROMAIN le chant religieux, écrit dans une tonalité particulière, avec des signes spéciaux, et qui est en usage dans les églises de Rome. C'est une manière de prier Dieu dans nos temples.

Pour qu'une prière en commun soit belle et agréable à Dieu, il faut que tous ceux qui y prennent part se servent du même langage, et prient de la même manière.

De là est venue la nécessité de compiler, dans les livres, les différents chants religieux en usage dans l'Eglise catholique.

L'art du plain-chant fait connaître les règles à suivre pour chanter ces prières telles qu'elles sont écrites.

DIVISION.

2. Pour bien exécuter le plain-chant, il faut :

1° Savoir lire les prières notées ;

2° Savoir rendre, par le chant, la lecture que l'on en fait.

Cette méthode se composera donc de deux parties :

1° Lecture du plain-chant ;

2° Exécution du plain-chant.

PREMIÈRE PARTIE.

LECTURE DU PLAIN-CHANT.

3. La lecture du plain-chant est l'art de connaître les signes employés pour l'écrire ; de comprendre l'utilité de ces signes, et de saisir, au premier coup d'œil, les rapports qu'ils ont les uns avec les autres.

Cette partie contiendra trois chapitres, consacrés : le premier, aux signes ; le deuxième, à la dénomination des signes et des intervalles ; le troisième, à la distinction des tons, ou modes.

CHAPITRE PREMIER.

DES SIGNES.

4. Les signes sont au nombre de six, savoir : 1° La portée ; 2° Les clefs ; 3° Les notes ; 4° Les barres ; 5° Le guidon ; et 6° L'accident.

5. I° La portée est la réunion de quatre lignes superposées horizontalement, de cette manière :

La première est celle du bas. On compte la deuxième et la troisième en montant, jusqu'à la plus élevée, que l'on appelle la quatrième.

6. II° La clef est un signe qui sert à nommer les notes.

On la voit à l'extrémité gauche de chaque portée, et quelquefois au milieu d'une portée.

Il y a deux espèces de clefs, savoir : la clef d'*ut*, , et la clef de *fa*, .

La clef d'*ut* se place ordinairement sur la deuxième, la troisième ou la quatrième ligne de la portée : plus généralement sur les deux dernières.

La clef de *fa* se met ordinairement sur la deuxième ou la troisième ligne.

7. III° Les notes représentent les sons. Ce sont les signes que l'on voit en majorité sur la portée. On en distingue quatre espèces :

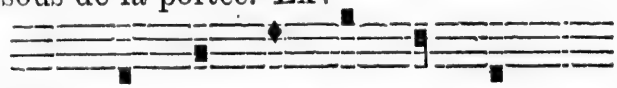
1° La *Carrée*..... ■ ■ ■ ■

2° La *Caudée*..... ¶ ¶ ¶ ¶

3° La *Losange*..... ♦ ♦ ♦ ♦

4° La *Double-carrée*..... ■■ ■■ ■■ ■■

Elles se placent sur les lignes et les interlignes (c'est-à-dire entre les lignes), au-dessus et au-dessous de la portée. Ex :



Si les lignes de la portée ne suffisent pas pour exprimer, en écriture, le son que l'on veut désigner, l'on ajoute, soit au-dessus, soit au-dessous, des lignes supplémentaires. Ex :

Il y a un degré d'une ligne à l'interligne voisin, et deux degrés d'une ligne à la ligne voisine, ou d'un interligne à l'interligne voisin. Ainsi, de la première à la quatrième ligne, il y a six degrés.

8. IVo L'on appelle *barre* la ligne verticale qui traverse toute la portée, ou une partie.

L'on nomme *double-barre* la réunion de deux grandes barres, qui traversent toute la portée. Ex :

La *grande barre* est une ligne qui traverse toute la portée, de la quatrième à la première ligne. Ex :

La *petite barre* ne coupe que les deux lignes du milieu, et s'étend très peu dans l'interligne voisin. Ex :

Les *barres* expriment le repos.

Le chantre peut s'arrêter plus longtemps sur une grande barre que sur une petite, dans un même chant. Nous verrons plus loin leur valeur respective.

La *double-barre* exprime un repos final : c'est le point à la fin de la phrase.

Cependant, au commencement d'un morceau, elle n'exprime qu'un repos ordinaire. Elle indique que l'intonation est terminée, et que tout le chœur de chant peut continuer.

9. v° Le *guidon* est un signe dont la forme ressemble à la note caudée. Il est plus petit d'environ la moitié.

Il se place sur les lignes ou entre les lignes, au-dessus ou au-dessous de la portée, et même avec des lignes supplémentaires, s'il est nécessaire. Ex :

Il sert à indiquer la note qui va suivre.

On ne le voit ordinairement qu'à la fin d'une portée, pour annoncer la première note de la portée suivante, ou en dedans de la portée, lorsque, par un changement de clef, la note qui va suivre indique un son autre que celui qu'elle aurait signifié sans ce changement.

Le chapitre deuxième en exprimera mieux l'utilité.

10. VI° L'*accident* est un signe qui modifie d'un demi-ton la note devant laquelle il se trouve placé.

Il y en a deux en plain-chant: 1° Le bémol; 2° Le bécarre.

Le *bémol* est un signe, ♭ qui se met devant la note que l'on appelle *si*, pour indiquer qu'elle doit être chantée un demi-ton plus bas.

Le *bécarre* se place devant le *si*, pour détruire l'effet du *bémol*, et le faire chanter un demi-ton plus haut qu'il l'a été jusque là.

11. Le *dièze*, signe étranger au plain-chant romain, et appartenant à la musique moderne, se voit dans quelques livres de liturgie. C'est alors un accident qui peut se mettre devant toute note de la gamme. Il a l'effet de la faire chanter un demi-ton plus haut; il est aux autres notes ce que le *bécarre* est au *si bémol*. Il n'affecte que la note devant laquelle il est placé. (1)

---

(1) Certains chantres dièzent quelquefois des notes qui ne le sont pas. C'est contraire aux règles du plain-chant. A vrai dire, il ne devrait pas y avoir de *dièzes* dans aucun morceau de plain-chant.

CHAPITRE DEUXIÈME.

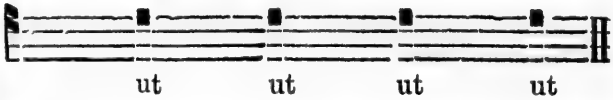
DÉNOMINATION DES SIGNES ET DES INTERVALLES.

12. 1° Les notes n'ont pas de noms par elles-mêmes.

Leur nom leur vient de la position qu'elles occupent sur la portée, par rapport à la clef qui les précède.

La clef a pour effet de donner son nom à toutes les notes qui sont placées sur la même ligne qu'elle.

Ainsi, supposons la clef d'*ut* placée sur la quatrième ligne, à la tête de la portée : toutes les notes qui seront placées sur cette même ligne s'appelleront *ut*. Ex :



13. Pour nommer les notes, quand elles sont placées ailleurs que sur la ligne qui porte la clef, l'on a inventé une échelle musicale que l'on appelle *gamme*.

La base de cette gamme est *ut*.
La seconde est *ré*.
La troisième s'appelle *mi*.
La quatrième, *fa*.
La cinquième, *sol*.
La sixième, *la*.
La septième, *si*.

De la premiére, *ut*, à la septième, *si*, l'on va en montant.

Si l'on veut aller plus haut, l'on répète l'échelle. La huitième se nomme *ut*, la neuvième *ré*, la dixième *mi*, et ainsi de suite.

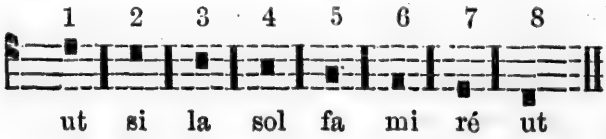
La gamme se monte donc comme suit : *ut, ré, mi, fa, sol, la, si, ut.* C'est la *gamme ascendante.* Elle se descend : *ut, si, la sol, fa, mi, ré, ut.* C'est la *gamme descendante.*

Pour écrire une gamme sur la portée, armée d'une clef d'*ut* à la quatrième ligne, l'on ferait comme suit, en descendant :

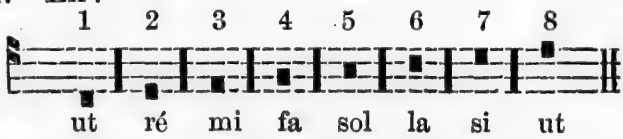
La note que l'on écrirait sur la ligne de la clef s'appellerait *ut.* La note que l'on écrirait sur le premier degré inférieur, c'est-à-dire le troisième interligne, se nommerait *si*, second nom de la *gamme descendante.*

La note *la* serait écrite sur la troisième ligne, deuxième degré inférieur.

Le troisième degré inférieur, savoir : le deuxième interligne, porterait *sol.* Sur la deuxième ligne, quatrième degré inférieur, s'écrirait la note *fa.* Au premier interligne l'on aurait *mi.* *Ré* serait sur la première ligne, et *ut* se trouverait au-dessous des lignes. Ex :



Pour l'écrire en montant, l'on répéterait le même procédé à l'inverse. Il faudrait d'abord trouver la position de l'*ut* basse, qui doit occuper le septième degré au-dessous de la ligne de la clef. Ex :



Si la clef de *fa* remplaçait la clef *ut*, la note *fa* s'écrirait sur la ligne de la clef. Pour les autres notes, l'on aurait à calculer le nombre de degrés qui les séparent de *fa* dans la gamme, et reproduire ce nombre de degrés sur le papier. Par exemple, *la* est à deux degrés de *fa* dans la gamme, elle sera à deux degrés sur la portée, c'est-à-dire la ligne voisine ; elle est plus élevée que *fa* dans la gamme, elle sera placée plus haut sur la portée.

L'on ferait le même calcul, et l'on procéderait de même avec les autres notes. Ex : (1)

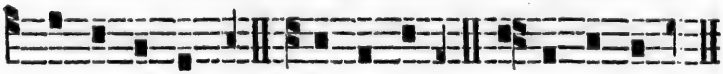
14. IIº Le *guidon*, qui indique toujours la note qui va suivre, porte le même nom que prendrait la note elle-même si elle était écrite en son lieu.

---

(1) Le professeur habituera l'élève à écrire lui-même des gammes, à l'aide des différentes clefs, en changeant leur position sur la portée.

Pour savoir où l'écrire sur la portée, il faut chercher l'endroit où l'on écrirait la note qu'il remplace, et par conséquent connaître les règles touchant la lecture, ou la dénomination des notes. Ces règles viennent d'être indiquées.

Le *guidon* qui annonce un *sol* s'écrirait ainsi :



15. III° On appelle *intervalle* la distance qui sépare les notes de la gamme entre elles.

Il y a autant d'intervalles que de notes.

De *ut*, première, à *ré*, seconde note de la gamme, il y a un intervalle que l'on nomme intervalle de *seconde*.

De *ut* à *mi*, troisième note de la gamme, il y a intervalle de *tierce*.

De *ut* à *fa*, quatrième note de la gamme, on a la *quarte*.

De *ut* à *sol*, cinquième note de la gamme, on a la *quinte*.

De *ut* à la sixième, *la*, on a la *sixte*.

De *ut* à la septième, *si*, la *septième*.

De *ut*, première, à *ut*, huitième, il y a un intervalle que l'on appelle *octave*.

De *ut*, première, à *ré*, neuvième, est compris un intervalle que l'on nomme *neuvième*.

Si l'on prend pour point de départ toute autre note de la gamme, on compte les degrés qui se trouvent entre cette note et l'autre dont on veut

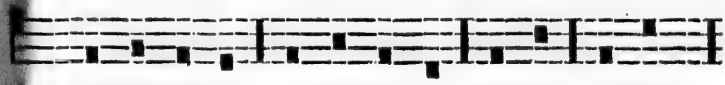
connaître l'intervalle relatif. S'il n'y a qu'un degré entre elles, l'intervalle qui les sépare est une *seconde*. S'il y a deux degrés, c'est une *tierce*. On aura de même la *quarte*, la *quinte*, la *sixte*, ou la *septième*, selon qu'il y aura trois, quatre, cinq ou six degrés entre les deux notes.

Exemples d'intervalles de *ut* aux autres notes de la gamme :

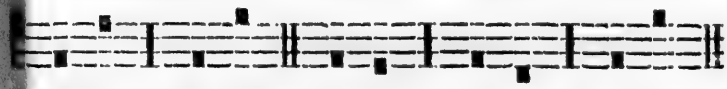
Seconde, Tierce, Quarte, Quinte, Sixte,

Septième, Octave, Neuvième. Seconde, Tierce.

Exemple d'intervalles de *mi* aux autres notes de la gamme :



Secondes. Tierces. Quarte. Quinte.



Sixte. Septième. Seconde. Tierce. Septième.

Les intervalles sont *conjoints* lorsque les degrés intermédiaires sont écrits.

L'intervalle de *seconde* est toujours conjoint, parcequ'il ne peut y avoir de degré intermédiaire.

Les autres intervalles sont *disjoints* lorsque les degrés intermédiaires ne sont pas exprimés.

Exemples d'intervalles conjoints :

Exemples d'intervalles disjoints :

Par rapport aux sons, les intervalles sont aussi majeurs ou mineurs. L'on verra plus loin leur différence.

CHAPITRE TROISIÈME.

DISTINCTION DES TONS OU MODES.

16. On appelle *tons*, ou *modes*, les différentes échelles musicales dont on peut se servir pour écrire une mélodie du plain-chant.

Dans son acception ordinaire, l'échelle musicale n'est rien autre chose qu'une gamme.

Il peut y avoir autant de gammes que de notes dans la gamme dont il a déjà été question.

De là *sept* échelles musicales.

Ces échelles musicales, ou gammes, sont, à proprement parler, les tons.

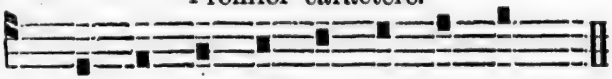
Elles s'écrivent toutes de deux manières, et peuvent avoir deux caractères différents, qui sont véritablement les modes.

Dans la première manière, toutes les notes de cette gamme s'écrivent au-dessus de la base fondamentale.

Dans la seconde manière, l'on n'écrit que jusqu'à la *quinte*, inclusivement, au-dessus de cette fondamentale, et jusqu'à la *quarte*, aussi inclusivement, au-dessous. En sorte que l'on a deux parties de gamme: l'une *ascendante*, jusqu'à la *quinte*; l'autre *descendante*, jusqu'à la *quarte*.

Echelle musicale de *ré*:

Premier caractère.



Second caractère.

17. L'on confond généralement les tons et les modes; et au lieu de dire premier et deuxième mode du premier ton, on dit premier ton, deuxième ton. Au lieu de premier mode et deuxième mode du second ton, l'on dit troisième ton, quatrième ton. C'est-à-dire que on ne tient pas compte des tons, et que l'on ne s'occupe que des modes, que l'on appelle improprement tons. On dit indifféremment ton ou mode, bien que le mot "ton" soit généralement adopté dans ce pays.

18. La note fondamentale, ou base de la gamme ou échelle musicale, s'appelle *finale*.

C'est elle qui est la dernière écrite dans une mélodie, à quelques exceptions près.

19. A part la *finale*, il y a encore une note que l'on nomme *dominante*, dans chaque échelle musicale.

C'est celle autour de laquelle roule principalement la mélodie.

20. La *finale* est toujours la même dans les deux caractères de l'échelle musicale.

La *dominante* varie selon le caractère de la gamme.

21. Quand une mélodie est écrite, comme la gamme de *ré*, dans le premier caractère, ou de la première manière, on dit qu'elle est écrite dans le mode *authentique* ou *impair*.

Lorsqu'elle est écrite dans le second caractère, on dit qu'elle est dans le mode *plagal* ou *pair*.

22. Dans le mode *authentique* ou *impair*, la *dominante* est régulièrement à une *quinte* au-dessus de la *finale*. Il y a exceptions pour le *troisième* et le *onzième* modes ou tons.

Dans le mode *plagal* ou *pair*, cette *dominante* est la *tierce* au-dessus de la *finale*. Nous indiquerons les exceptions du *quatrième*, du *huitième*, et du *douzième* modes ou tons.

23. Puisqu'il y a sept notes dans la gamme, qui peuvent toutes être la fondamentale, ou la finale, d'une échelle musicale ; que, de plus, chacune des sept échelles musicales peut s'écrire de deux manières, ou dans deux caractères, et que l'on est convenu de confondre les modes et les tons, il y a donc quatorze modes ou tons, dont *sept authentiques* ou *impairs*, et *sept plagaux* ou *pairs*.

On désigne les *authentiques*, ou *impairs*, par les

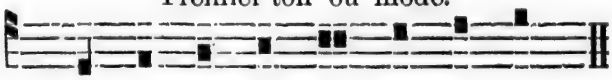
nombres impairs : 1, 3, 5, 7, 9, 11, 13 ; et les *plagaux*, ou *pairs*, par les nombres pairs : 2, 4, 6, 8, 10, 12, 14.

Il est bon de faire remarquer cependant que les livres de plain-chant désignent par le chiffre 1, le premier et le neuvième tons ; par le chiffre 2, le second et le dixième tons ; par le chiffre 3, le troisième et le onzième ; par le chiffre 4, le quatrième et le douzième ; par le chiffre 5, le cinquième et le treizième ; par le chiffre 6, le sixième et le quatorzième, parceque les sons de ces différentes échelles sont presqu'identiques.

24. Le premier mode et le second ont pour finale *ré*.

La dominante est la *quinte*, *la*, dans le premier mode, et la *tierce*, *fa*, dans le second. (1)

Premier ton ou mode.



Deuxième ton ou mode.

25. Le troisième et le quatrième tons ou modes ont *mi* pour finale.

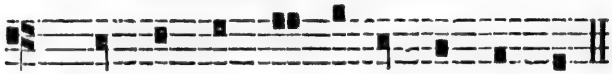
La dominante est irrégulière, elle est *ut*, la *sixte*, dans le troisième, et *la*, la *quarte*, dans le quatrième.

---

(1) Les exemples qui montrent les tons, ou modes, indiquent la finale par une caudée, et la dominante par une double-carrée.

Troisième ton ou mode.

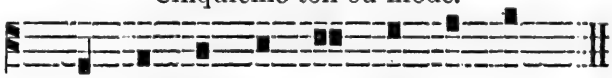
Quatrième ton ou mode.



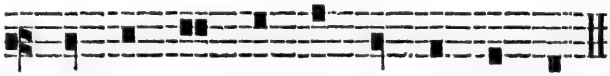
26. La finale du cinquième et du sixième tons ou modes est *fa*.

Les dominantes sont régulières, c'est-à-dire *ut* dans le cinquième ton, et *la* dans le sixième.

Cinquième ton ou mode.



Sixième ton ou mode.

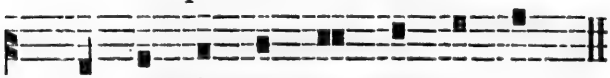


27. Le septième et le huitième modes ou tons ont *sol* pour finale.

La dominante du septième est régulière : c'est la *quinte, ré*.

La dominante du huitième est irrégulière : c'est la *quarte, ut*.

Septième ton ou mode.

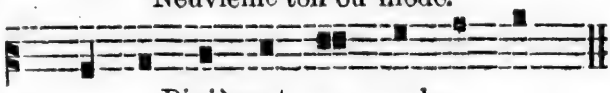


Huitième ton ou mode.

28. Le neuvième et le dixième tons ou modes ont comme finale la note *la* de la gamme.

La dominante est régulière. Elle est *mi* dans le neuvième ton, et *ut* dans le dixième.

Neuvième ton ou mode.



Dixième ton ou mode.

29. Le onzième et le douzième tons ou modes ont *si* comme finale.

La dominante est irrégulière dans les deux tons. Elle est *sol* dans le mode authentique, le onzième, et *mi* dans le mode plagal, le douzième.

Onzième ton ou mode.

Douzième ton ou mode.

Ces deux tons sont rarement employés.

30. La finale du treizième et du quatorzième tons ou modes sera *ut*.

La dominante sera régulière ; soit : *sol* dans le treizième, et *mi* dans le quatorzième.

Treizième ton ou mode.

Quatorzième ton ou mode.

31. Il est utile au chantre, qui entonne une mélodie du plain chant sans accompagnement, de distinguer le mode ou ton auquel elle appartient, parce qu'il devra attaquer une mélodie écrite dans le mode authentique plus bas que celle composée dans le mode plagal. En effet, dans le premier cas, il sera certain d'avoir à chanter sept notes plus élevées que la finale; tandis qu'il n'en aura que quatre dans le mode plagal, et par contre, il sera exposé à y rencontrer des notes qui descendront une quarte plus bas que la finale.

32. Les livres de chant, actuellement en usage dans nos églises indiquent, au commencement de la mélodie, le ton auquel elle appartient.

Les tons ou modes sont indiqués de la manière suivante: To.–1 ou To.–2 ou To.–3 ou To.–4, etc., ou encore simplement 1, 2, 3, 4, etc. Ce qui veut dire premier ton, deuxième ton, troisième ton, quatrième ton. Le chiffre indique le ton.

L'on sait déjà que les six derniers tons sont indiqués comme les six premiers. Certains livres les distinguent des six premiers, en ajoutant après le chiffre la lettre qui correspond au nom de la note finale.

La lettre *A* désigne *la*, *B* signifie *si*, *C* s'écrit au lieu de *ut*, *D* au lieu de *ré*, *E* pour *mi*, *F* pour *fa*, *G* pour *sol*. De sorte que pour désigner le neuvième ton, l'on verra dans certains livres, en

tête de la mélodie, l'indication suivante : 1–A, et pour le dixième cette autre indication : 2–A.

Si les livres n'indiquaient pas le ton ou mode, il serait encore facile de le découvrir.

Pour cela il suffirait de remarquer 1° la derniére note ou finale, 2° voir sur quelle note roule principalement la mélodie, c'est-à-dire trouver la dominante, 3° constater si des notes, jusqu'à la quarte, sont écrites au-dessous de la finale, ou si l'on en voit qui montent jusqu'à l'octave.

C'est mettre en pratique les règles données plus haut.

33. Par ce moyen le chantre ne s'y tromperait jamais, si toutes les mélodies s'écrivaient dans un seul ton ou mode.

Il y a certains morceaux de plain-chant, qui sont écrits dans deux modes à la fois ; mais ils sont rares.

Ces chants ne sont jamais que dans l'authentique et le plagal relatif, c'est-à-dire dans deux modes ou tons, qui ont la même finale.

34. Certaines mélodies ont quelquefois toutes les notes du mode ou ton, auquel elles appartiennent ; d'autres fois, elles ne vont pas jusqu'aux bornes assignées à ce mode, ou encore, elles les dépassent.

Dans ces cas, elles ne cessent pas d'appartenir au mode ou à l'échelle musicale en usage pour les écrire.

Le mode sera dit régulier ou parfait si la mélodie atteint les bornes voulues, sans les dépasser.

Il sera irrégulier, si elle n'atteint pas les bornes voulues.

Il sera surabondant ou superflu, si elle dépasse les bornes de l'échelle ordinaire du ton ou mode.

DEUXIÈME PARTIE.

EXÉCUTION DU PLAIN-CHANT.

35. Pour bien rendre, en chantant, les signes qu'on lit sur le papier, il faut 1° connaître la solmisation, 2° posséder l'art du chant.

Deux chapitres sur ces matières feront le sujet de cette seconde partie.

CHAPITRE PREMIER.

DE LA SOLMISATION.

36. Solmiser ou solfier, c'est nommer les notes; en rendre, par le chant, les sons qu'elles expriment, leur donner leur valeur et tenir compte des pauses ou silences qui sont écrits.

Nous parlerons donc 1° des sons, 2° de leur valeur, 3° des pauses.

ARTICLE PREMIER.

DES SONS.

37. Dans la première partie de ce livre l'on a vu que les notes de la gamme étaient séparées entre elles par des intervalles ; nous allons maintenant voir quels sons expriment ces intervalles.

38. 1° Entre chaque note de la gamme et la note immédiatement supérieure, et la note immédiatement inférieure, il y a intervalle de seconde.

Exemple de secondes.

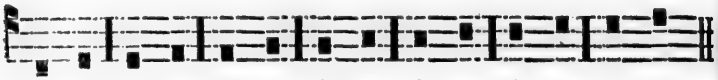
Mais les intervalles de seconde n'ont pas la même valeur entre toutes les notes, relativement aux sons qu'elles font naître.

De *ut* à *ré* il y a une seconde d'un ton.
De *ré* à *mi*, il y a encore un ton.
De *mi* à *fa*, il n'y a qu'un demi-ton.
De *fa* à *sol*, l'on compte un ton.
De *sol* à *la*, un ton.
De *la* à *si*, un ton.
De *si* à *ut*, un demi-ton.

En sorte que les sept intervalles de seconde de la gamme, expriment cinq tons et deux demi-tons.

Les demi-tons se trouvent, le premier, entre *mi* et *fa*, et le second, entre *si* et *ut*.

Tous les autres intervalles sont d'un ton.



1 ton. 1 ton. ½ ton. 1 ton. 1 ton. 1 ton. ½ ton.

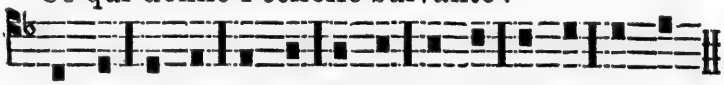
½ ton. 1 ton. 1 ton. 1 ton. ½ ton. 1 ton. 1 ton.

Le demi-ton de *mi* à *fa* ne varie jamais en plain chant.

De *si* à *ut*, il y a quelquefois un ton.

Lorsque le bémol précède le *si*, le demi-ton, qui existe d'ordinaire entre *si* et *ut*, devient un ton, et le ton que l'on a d'ordinaire entre *la* et *si*, se change en un demi-ton.

Ce qui donne l'échelle suivante :



1 ton. 1 ton. ½ ton. 1 ton. 1 ton. ½ ton. 1 ton.

Le bémol à la clef affecte tous les *si* dans le morceau.

Le bémol au milieu d'une portée n'affecte que le premier *si*, qui le suit. (1)

La seconde d'un ton est majeure ; la seconde d'un demi-ton est mineure.

39. IIº Il y a deux espèces de tierces. L'une se compose de deux tons, l'autre se compose d'un

---

(1) Certaines mélodies du plain chant exigent que le *si* soit bémolisé, quoiqu'il ne soit pas écrit. De ce nombre l'on peut citer la seconde partie du *Domine, non secundum peccata nostra*, de la bénédiction du Très Saint Sacrement.

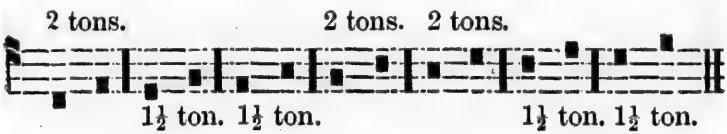
ton et un demi-ton, selon que les intervalles de seconde, qui les séparent, seront deux secondes d'un ton ou que l'un sera d'un ton et l'autre d'un demi-ton.

Les tierces de deux tons sont au nombre de trois. Elles sont celles de *ut* à *mi*, de *fa* à *la*, de *sol* à *si*.

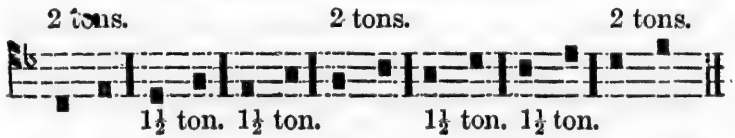
Les tierces d'un ton et d'un demi-ton sont au nombre de quatre. Ce sont celles de *ré* à *fa*, de *mi* à *sol*, de *la* à *ut* et de *si* à *ré*.

Dans le cas du *si* bémol, la tierce de *sol* à *si* devient tierce d'un ton et un demi-ton, et la tierce de *si* à *ré* devient de deux tons.

Gamme naturelle.



Gamme affectée du *si* bémol.



Les tierces de deux tons sont majeures, celles d'un ton et un demi-ton sont mineures.

40. III° L'intervalle de quarte, comprise entre trois degrés, est aussi de deux espèces.

Les uns sont formés de deux tons et un demi-ton, les autres de trois tons.

Il y a six quartes de deux tons et un demi-ton,

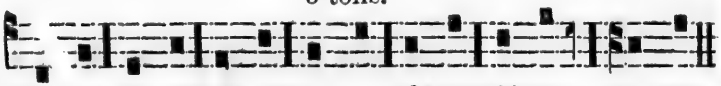
savoir : celles de *ut* à *fa*, de *ré* à *sol*, de *mi* à *la*, de *sol* à *ut*, de *la* à *ré*, de *si* à *mi*.

Il n'y a qu'une quarte de trois tons : celle de *fa* à *si*. Elle n'est pas employée en plain-chant.

Dans le cas du *si* bémol, cette quarte devient de deux tons et un demi-ton ; mais de l'autre côté, la quarte de *si* à *mi* renferme trois tons.

Gamme naturelle.

3 tons.



2½ tons. 2½ tons. 2½ tons. 2½ tons. 2½ tons. 2½ tons.

Gamme affectée du bémol.

3 tons.

2½ tons. 2½ tons. 2½ tons. 2½ tons. 2½ tons. 2½ tons.

La quarte de deux tons et un demi-ton est mineure. On la nomme encore quarte juste.

La quarte de trois tons est majeure. On la nomme aussi quarte augmentée.

41. IVo La quinte est l'intervalle compris entre quatre degrés. On en distingue deux espèces.

Les unes se composent de trois tons et un demi-ton, les autres de deux tons et deux demi-tons.

L'on compte *six* quintes de trois tons et un demi-ton, et une seule de deux tons et deux demi-tons.

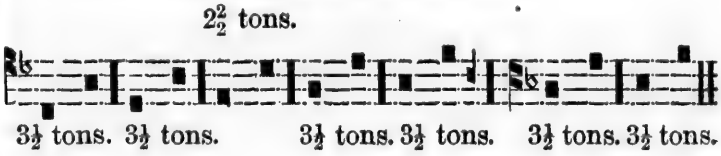
Celles de trois tons et un demi-ton sont de *ut* à *sol*, de *ré* à *la*, de *mi* à *si*, de *fa* à *ut*, de *sol* à *ré*, de *la* à *mi*.

Celle de deux tons et deux demi-tons se trouve entre *si* et *fa*.

Si le bémol précède le *si*, cette quinte devient de trois tons et un demi-ton ; tandis que la quinte de *mi* à *si* devient de deux tons et deux demi-tons.

Gamme naturelle.

Gamme affectée du bémol.



La quinte de trois tons et un demi-ton est dite majeure ou quinte juste.

La quinte de deux tons et deux demi-tons est dite mineure ou quinte diminuée.

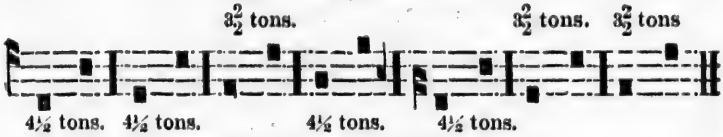
42. v° L'intervalle de cinq degrés, la sixte, est aussi de deux espèces, savoir : l'une de quatre tons et un demi-ton et l'autre de trois tons et deux demi-tons.

Quatre sixtes sont de quatre tons et un demi-ton. Ce sont celles de *ut* à *la*, de *ré* à *si*, de *fa* à *ré* et de *sol* à *mi*.

Les trois autres, de *mi* à *ut*, de *la* à *fa* et de *si* à *sol*, sont de trois tons et deux demi-tons.

Lorsque le *si* est bémolisé la sixte de *ré* à *si* devient intervalle de trois tons et deux demi-tons, et celle de *si* à *sol* devient intervalle de quatre tons et un demi-ton.

Gamme naturelle.



Gamme affectée du bémol.

La sixte de quatre tons et un demi-ton est majeure.

La sixte de trois tons et deux demi-tons est mineure.

43. VIe Il y a encore deux espèces de septième, intervalle de six degrés.

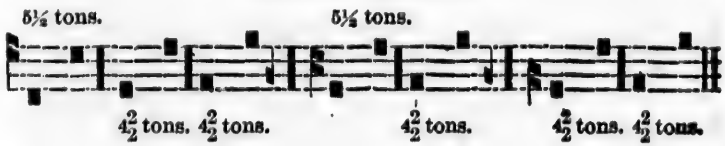
Dans l'une, l'on compte cinq tons et un demi-ton ; dans l'autre l'on ne compte que quatre tons et deux demi-tons.

Les septièmes de la première espèce, c'est-à-dire de cinq tons et un demi-ton, sont au nombre de deux, savoir : celles de *ut* à *si* et de *fa* à *mi*.

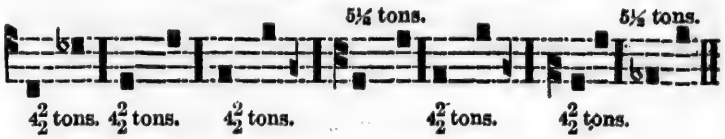
Les septièmes de quatre tons et deux demi-tons sont celles de *ré* à *ut*, de *mi* à *ré*, de *sol* à *fa*, de *la* à *sol* et de *si* à *la* ; en tout : cinq.

Que le *si* soit bémolisé et l'intervalle, de *ut* à *si*, ne renferme que quatre tons et deux demi-tons ; tandis que la septième de *si* à *la* renferme cinq tons et un demi-ton.

Gamme naturelle.



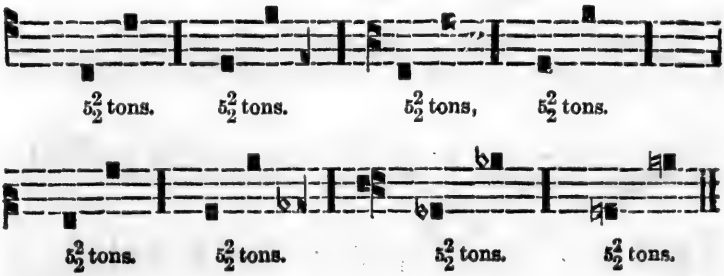
Gamme affectée du bémol.



La septième de cinq tons et un demi-ton est majeure.

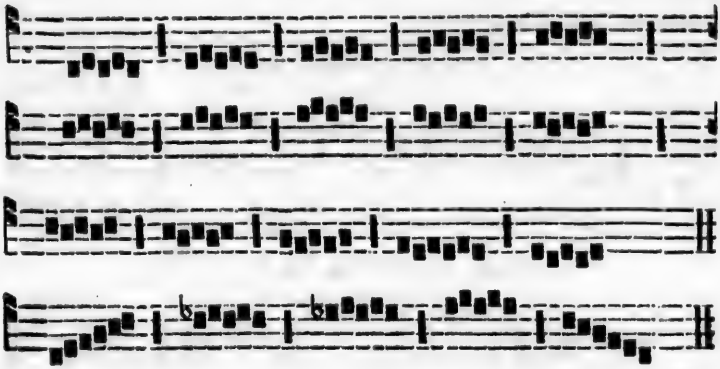
La septième de quatre tons et deux demi-tons est mineure.

44. VII° L'octave, intervalle de sept degrés, renferme cinq tons et deux demi-tons. Cet intervalle ne varie jamais. Ex.

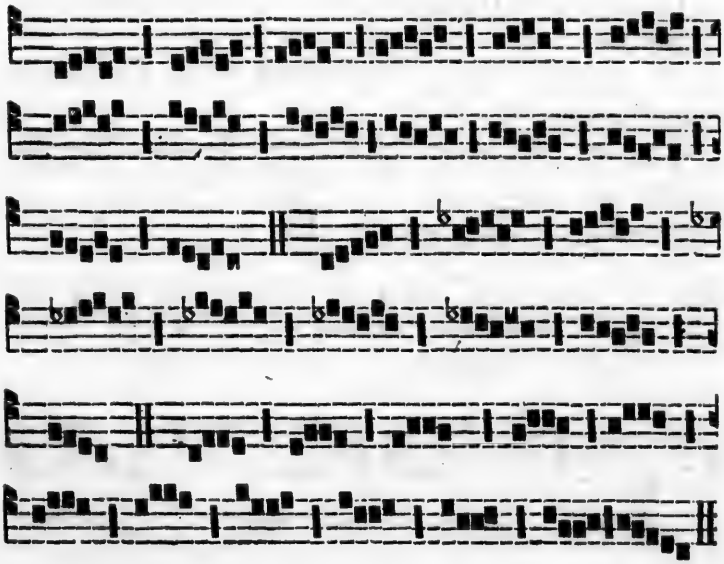


EXERCICES SUR LES INTERVALLES.

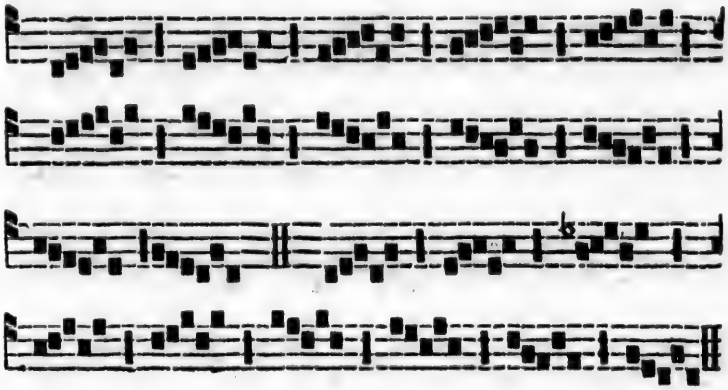
I° Secondes.



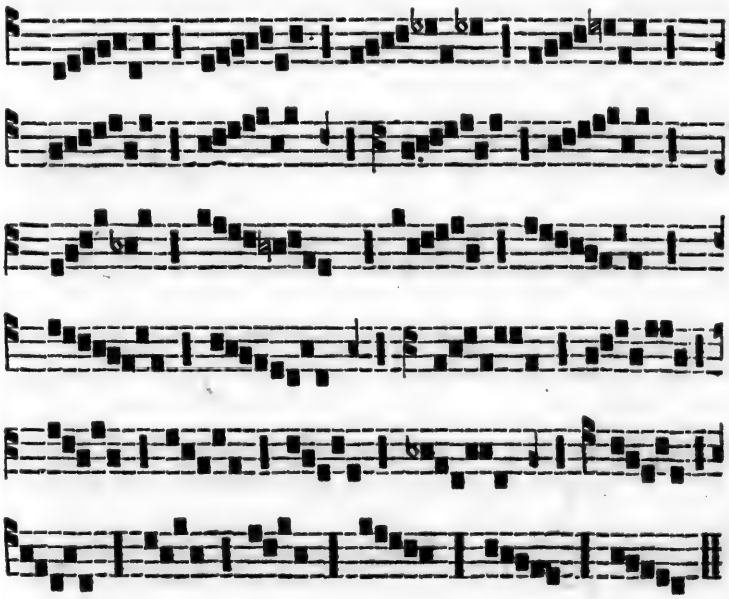
II° Tierces.



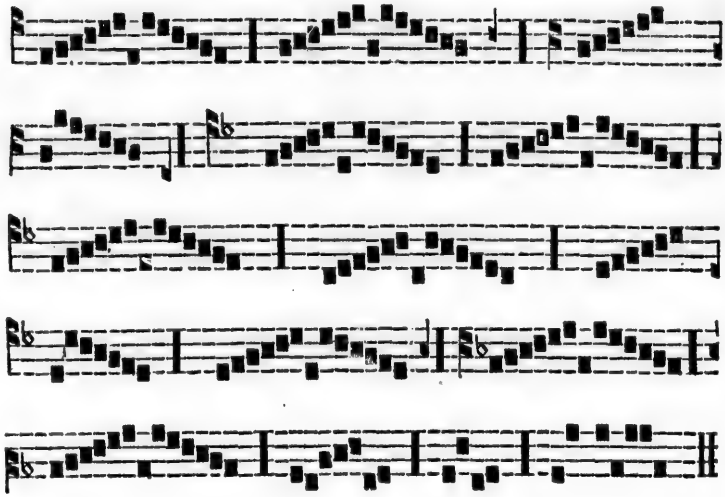
IIIe Quartes.



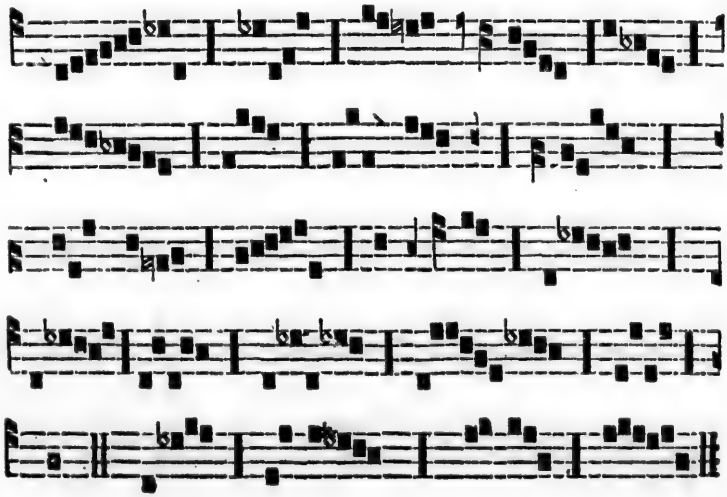
IVe Quintes.



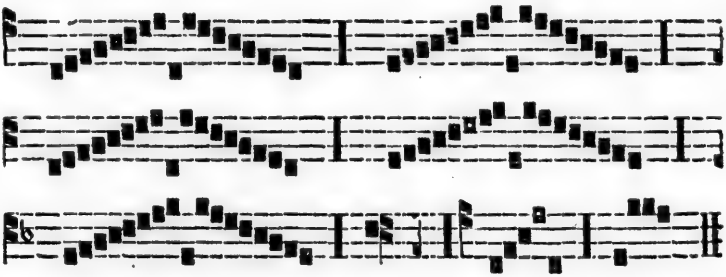
Ve Sixtes.



VIe Septièmes.



VIIe Octaves.



ARTICLE DEUXIÈME.

VALEUR DES SONS.

15. Pour être dans le vrai, il faut dire que les sons, en plain chant, ont la valeur des syllabes qui correspondent aux notes.

Cependant, lorsqu'on ne fait que solfier, sans dire les paroles, on doit se soumettre à certaines règles de mesure. Ces règles ne sont pas aussi strictes que celles établies pour la musique moderne.

A part les hymnes, les proses et les motets, il est généralement impossible de s'astreindre, en chantant une mélodie du plain chant, au mouvement régulier de la musique moderne. Encore y a-t-il des proses et des motets, qui ne peuvent pas être chantés en temps réguliers.

Règle générale, lorsque l'on solfie, les sons ont la valeur des notes qui les expriment.

La *carrée* peut être estimée valoir un temps, et l'on donne une valeur relative aux autres notes, comme suit :

1° La *losange* vaut environ la moitié de la carrée, ou un demi-temps.

L'on chantera donc, dans un même morceau, la carrée deux fois plus lentement que la losange, et celle-ci deux fois plus vite que la carrée.

II° La *double-carrée* vaut deux fois la carrée.

Elle se chante, en conséquence, deux fois plus lentement.

III° La *caudée* tient le milieu entre la carrée et la double carrée.

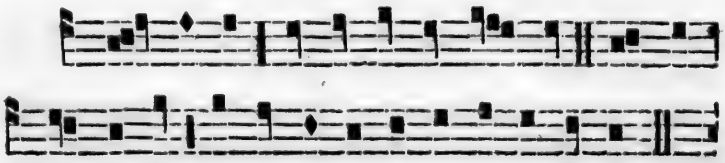
Elle peut valoir une carrée et une losange, ou un temps et demi.

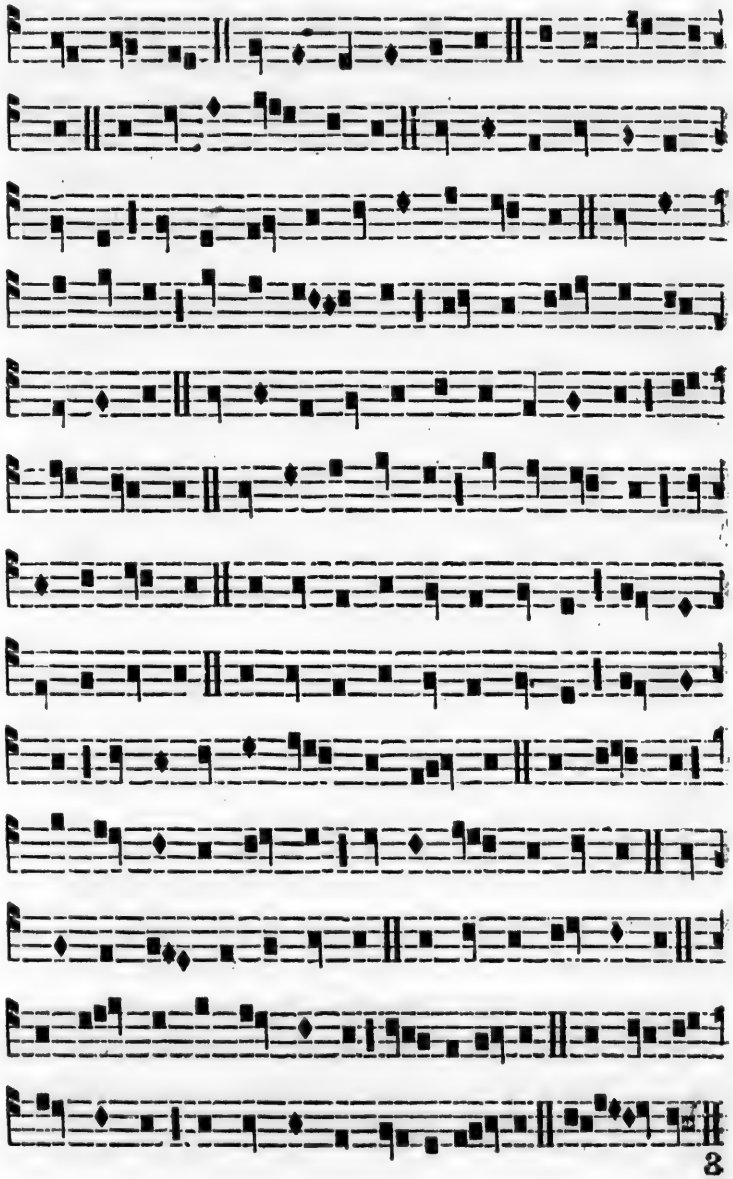
Elle signifie surtout que le chantre doit appuyer plus fortement sur le son qu'elle exprime.

Elle vaut plus si elle est suivie d'une losange, que lorsqu'elle précède une carrée.

En outre, l'on conviendra que les chants peuvent être plus lents ou plus vifs, selon les différentes solemnités ; mais il faut toujours avoir le soin de garder les proportions convenables.

EXERCICE.





46. Les hymnes, proses et motets, qui se chantent en mesure, sont ceux qui sont écrits en vers, et dont les périodes ou membres de phrases, lues à haute voix, commencent ou finissent toujours, dans un mouvement cadencé et égal.

L'on voit dans nos livres deux espèces de chants mesurés.

1° Les uns ont été à l'avance divisés en mesures égales.

Chaque division, ou chaque mesure, de ces chants contient un égal nombre de notes, ou pour le moins, un nombre de notes qui donnent toujours, en durée, la même quantité. Dans ces chants, la *carrée* vaut un temps, la *losange* un demi-temps, la *caudée* un temps et demi, et la *double-carrée* deux temps.

47. La mesure, ou la division en parties égales en durée, d'une mélodie du plain-chant, commence alors à une barre et finit à la barre suivante.

La mesure se compose de temps.

Le chant mesuré à l'avance peut être divisé en mesures de quatre temps, de trois temps, ou de deux temps.

Ceux, qui sont divisés en mesures de quatre temps, présentent au lecteur quatre notes carrées par division, ou autant d'autres notes qu'il en faut pour valoir quatre carrées.

Ceux, qui sont divisés en mesures de trois temps, contiennent entre chaque barre trois carrées, ou un nombre de notes équivalent.

Ceux de deux temps sont formés de divisions de deux carrées chacune, ou d'autres notes en plus grand nombre, ou en moindre quantité, valant en somme deux carrées.

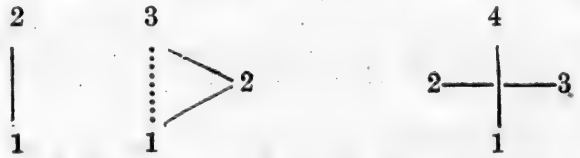
48. Pour chanter en mesure, depuis le commencement jusqu'à la fin, l'on bat la mesure.

Battre la mesure, c'est marquer tous les temps de la mesure avec la main.

La mesure à deux temps se bat en abaissant la main au premier temps, et l'élevant au second.

La mesure à trois temps se bat en abaissant la main au premier temps, frappant à droite au second, et l'élevant au troisième.

Dans la mesure à quatre temps, la main marque le premier temps en bas, le second à gauche, le troisième à droite, et le quatrième en haut. Ex :

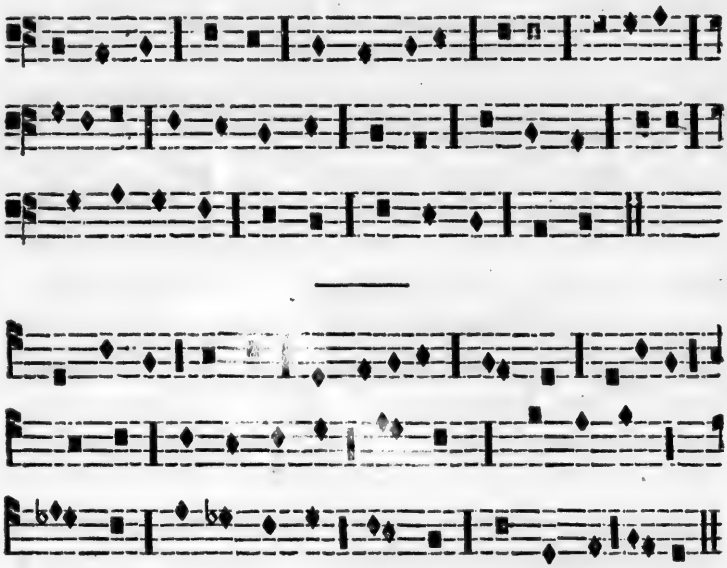


La première mesure d'un chant mesuré de cette première espèce n'est pas toujours complète.

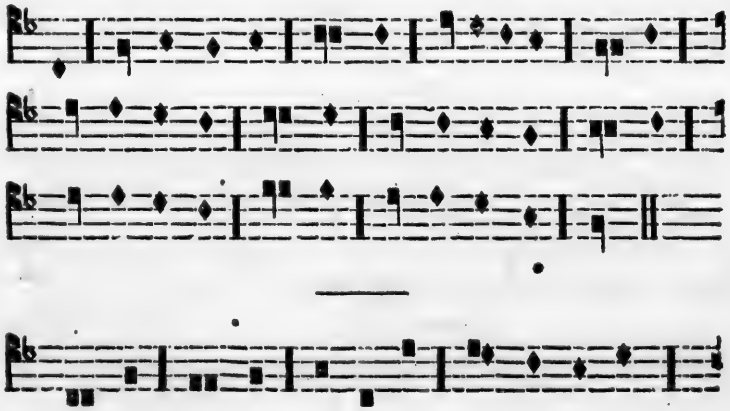
Si elle commence par le second, le troisième, ou le quatrième, la main battra le second, le troisième, ou le quatrième temps de la mesure, selon le cas.

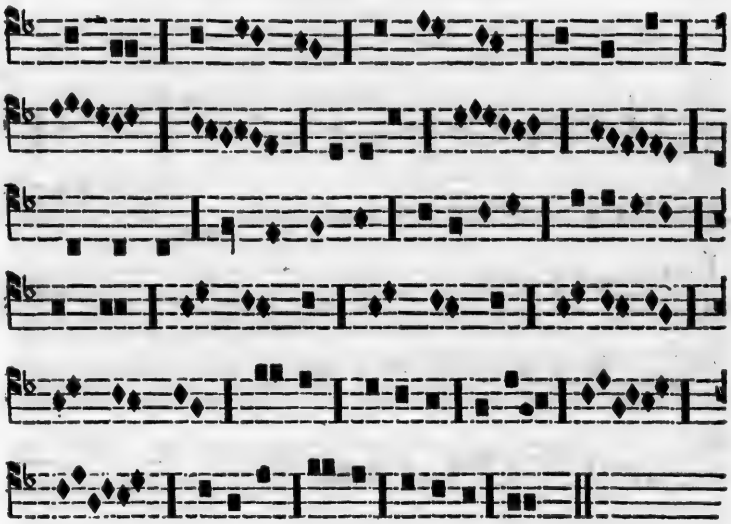
EXERCICES.

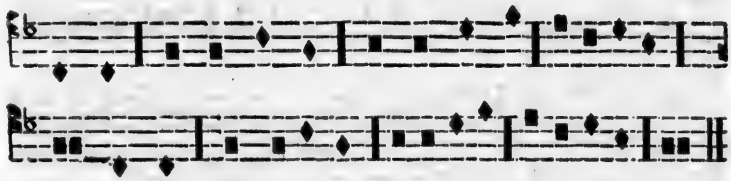
I° Chants à deux temps mesurés à l'avance.

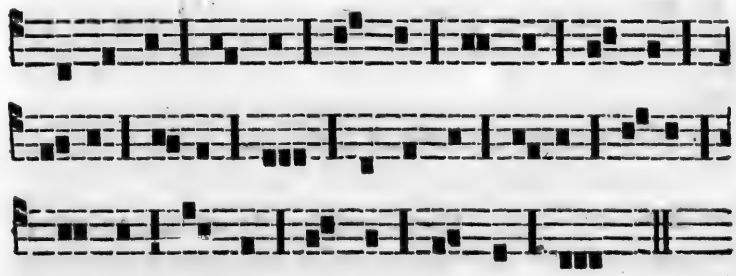


II° Chants à trois temps mesurés à l'avance.

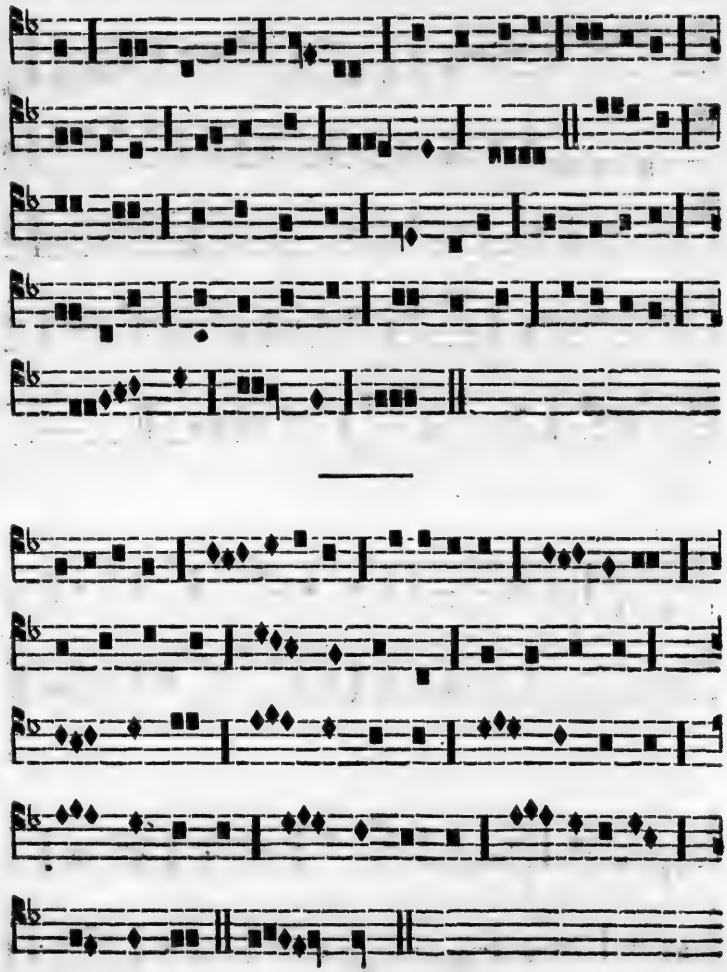








III° Chants à quatre temps mesurés à l'avance.



49. II° La deuxième espèce de chants mesurés se compose de mélodies, qui n'ont pas, comme les

premières, été divisées en mesures d'égale valeur par les auteurs des recueils, et qui doivent pourtant être chantées en cadence.

Ici tout est laissé à l'intelligence et à la sagacité du chantre.

Il est cependant facile de remarquer que le nombre de notes comprises entre les barres, qui divisent les périodes de la mélodie, varie très peu. Une période en contiendra quelques fois une ou deux de plus que la période précédente, quelques fois une ou deux de moins ; mais c'est chose rare.

Pour s'aider à bien chanter les hymnes, les proses ou les motets, il faut remarquer qu'ils sont généralement composés de vers de *six*, *huit*, *onze*, *douze* et *quinze* syllabes.

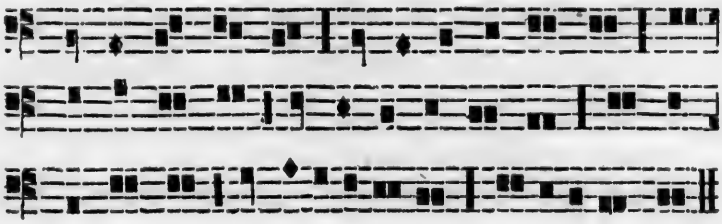
Les vers de *six*, *huit*, *onze* et *douze* syllabes doivent être divisés en *quatre* ou *deux* mesures ; ceux de *quinze* syllabes doivent être divisés en *six* ou *neuf* mesures.

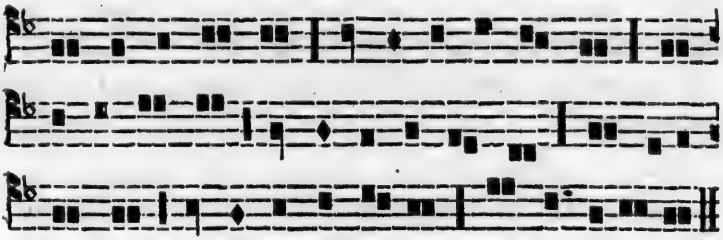
L'on peut s'habituer soi-même à diviser en mesures les chants mesurés qui n'ont pas été divisés dans les recueils.

La mesure de ces hymnes est à deux ou trois temps. L'on parvient facilement, avec de l'attention, à découvrir le véritable rhythme de ces chants.

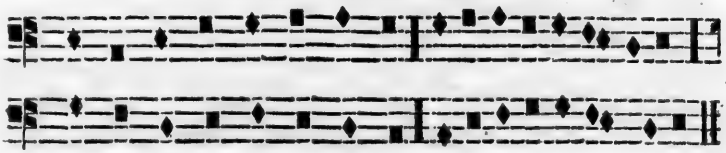
EXERCICES.

Hymnes à deux temps.





Hymne à trois temps,



ARTICLE TROISIÈME.

PAUSES OU SILENCES.

50. Les pauses ou silences sont les moments où il est permis au chantre de respirer.

Le second chapitre de cette deuxième partie contiendra des règles plus étendues sur ce sujet.

Dans le solfège du plain-chant, il n'y a pas d'autres pauses que celles indiquées par les barres.

Nous savons que les barres expriment le repos.

Nous savons de plus que la petite barre permet un repos moindre que la grande, et que la double barre est le signe d'un repos final.

Comme on le sait, nous avons dans nos livres des mélodies mesurées, et des mélodies qui ne le sont pas.

1° Partout la double barre exprime le repos final, excepté après l'intonation.

Il sera permis au chantre qui solfie une mélodie du plain-chant, quelqu'elle soit, de respirer à l'aise lorsqu'il rencontrera une double barre.

II° Dans un chant non mesuré, la grande barre permet au chantre de prendre sa respiration.

La respiration peut durer aussi longtemps qu'aurait duré une carrée dans le même morceau : c'est-à-dire un temps.

Dans un chant divisé en mesures, la grande barre ne donne pas la liberté de respirer, du moins aussi longtemps.

Ici le chantre est esclave de la mesure, et il doit toujours attaquer la première note de la mesure sur le premier temps.

III° La petite barre, employée dans le chant divisé en mesures, n'aurait pas de valeur non plus.

Dans le chant non mesuré, elle indique une pause, qui permet de respirer la valeur d'une losange environ, ou un demi-temps.

IVº Les pauses ou silences ne sont pas toujours indiquées.

Dans le chant divisé en mesures, ils ne le sont que par la double barre, et celle-ci ne se trouve souvent qu'à la fin d'une pièce d'assez longue haleine.

Dans les autres chants, il se rencontre quelquefois des séries de notes, non séparées par des barres, qu'il est impossible de chanter convenablement toutes d'une haleine.

Lorsque l'on solfie des chants de ce genre, l'on peut se permettre de respirer promptement et avec aise, chaque fois que l'on en sent le besoin. Mais l'on ne doit le faire, autant que possible, qu'à la fin des groupes de notes.

Les groupes sont une quantité plus ou moins grande de notes, écrites dans un espace restreint, et plus rapprochées les unes des autres. (1)

Le temps pour respirer doit toujours être pris sur la valeur de la note que l'on finit, et non pas sur celle que l'on va attaquer.

---

(1) On les exprimait autrefois par un ou plusiurs signes unis les uns aux autres. En attendant que l'usage ait fait reparaître ces anciens signes, si propres à contribuer à une bonne exécution du plain-chant, l'on ne saurait trop recommander aux imprimeurs d'apporter beaucoup de soin à la distribution des différents groupes.

CHAPITRE DEUXIÈME.

L'ART DU CHANT.

51. Chanter, c'est prononcer des paroles en donnant à chacune l'intonation et la valeur qui lui sont accordées par les notes qui leur correspondent : c'est là le chant proprement dit.

52. Lorsque l'on possède toutes les règles déjà indiquées dans ce petit livre, pour bien chanter il reste à connaître, 1° Certaines règles générales propres à toutes espèces de chants; 2° Les règles générales propres au plain-chant; 3° Les règles particulières propres aux différentes espèces de chants liturgiques.

Ce chapitre sera conséquemment divisé en trois articles.

ARTICLE PREMIER.

RÈGLES GÉNÉRALES PROPRES A TOUTES ESPÈCES DE CHANTS.

53. Pour bien chanter, il ne faut jamais forcer sa voix.

Il faut chanter juste ; et pour y parvenir, l'on s'habituera, 1° à monter et à descendre des gammes ; 2° à s'écouter soi-même ; 3° à écouter ceux qui chantent déjà juste ; 4° à se rendre compte par soi-même de la distance d'intonation qui sépare les différents degrés les uns des autres. L'exercice fréquent du solfège contribue grandement à faire acquérir cette qualité.

L'on doit s'efforcer encore d'acquérir de la sonorité, de l'égalité, de la flexibilité et de la douceur dans la voix. Pour cela, il faut chanter de la poitrine, tantôt doux, tantôt fort, quelquefois lentement, quelquefois avec vitesse ; ne jamais fredonner. L'on doit se garder de chanter trop haut ou trop bas ; de chanter immédiatement avant ou après les repas. C'est surtout chez l'enfant que les deux dernières recommandations doivent être suivies à la lettre.

L'on doit se tenir droit, ni trop en avant, ni trop en arrière, mais dans une position commode, *ne jamais se cacher la figure avec le livre ou la feuille de chant.*

Si l'on veut que les sons sortent aisément et portent bien, il faut ouvrir la bouche raisonnablement, desserrer les dents comme lorsque l'on sourit, et pousser légèrement le son comme un souffle d'une respiration facile.

Lorsqu'il est permis de respirer, ou lorsqu'on en sent le besoin, il faut le faire tout à son aise, vite, sans bruit, et sans que cela donne lieu à aucun mouvement du corps ou de la tête.

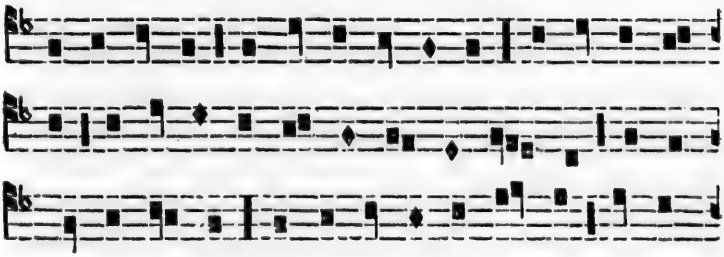
Tous ces détails ne manquent pas d'importance, et doivent être bien compris, mais l'on doit surtout s'appliquer à bien rendre l'idée que le chant exprime. Pour cela, il faut comprendre ce que l'on chante. Si l'on ne sait pas le latin, l'on aura du moins la précaution de lire une traduction de

la prière que l'on est appelé à chanter, et de se bien remplir des sentiments qu'elle exprime. Il est facile de trouver ces traductions dans les livres de prières ordinaires, surtout dans le *Paroissien Romain.*

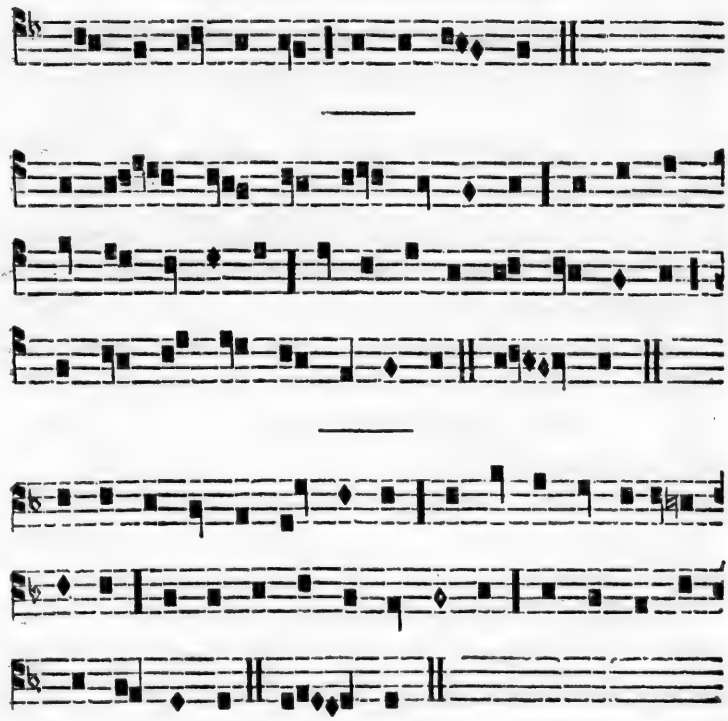
De plus, la prononciation doit être distincte. Pour acquérir une prononciation nette, rien n'est plus utile que de lire souvent de la prose ou de la poësie latine. Un autre moyen est de vocaliser.

54. Vocaliser, c'est chanter les notes sur les cinq voyelles de la langue française, et sur chacun des sons différents qu'on leur donne dans le langage. Par exemple, *A* comme dans *ami*, *A* comme dans *âme*. *E* comme dans *et*, *E* comme dans *fête*, etc.

L'on doit se garder de saccader les sons que l'on émet. Il faut, au contraire, lier ensemble les notes qui correspondent à une même syllabe, et unir les syllabes qui forment un même mot.



NOTE.— Le professeur fera chanter l'élève, en lui indiquant une voyelle de son choix.



ARTICLE DEUXIÈME.

RÈGLES GÉNÉRALES PROPRES AU PLAIN-CHANT.

55. Cet article est divisé en deux sections, en autant que les règles générales propres au plain-chant se rapportent 1° à l'accentuation ; 2° à la ponctuation.

§ 1.—DE L'ACCENTUATION.

56. Les mots dans nos livres de plain-chant sont tous séparés les uns des autres par un espace sur le papier.

Les syllabes d'un même mot sont unies entre elles par un trait d'union.

Les mots latins se composent soit d'une, soit de deux, de trois, ou de plus de syllabes.

Il faut bien prononcer. Une bonne prononciation consiste à faire entendre distinctement toutes les syllabes d'un mot, et à leur donner le son qui leur appartient.

57. L'accentuation est le fait d'appuyer plus fortement sur une syllabe dans un mot, sur un mot dans une phrase, sur une partie de phrase même.

NOTE.—En latin l'on ne donne jamais le son nasal à la lettre *n*.

L'on ne dit pas *constantia* comme l'on prononce *constance ;* mais comme si le mot était écrit *conne-stanne-tia.*

Le *gn* doit être prononcé mouillé comme dans le mot *agneau*—"*agnus.*" L'*u* se prononce "*ou.*" L'on doit dire "*Oremous*" lorsqu'on lit *Oremus.*

Si l'*u* est immédiatement précédé du *q* ou du *g*, l'on prononce *u—quia.*

Il n'y a pas de diphtongues en latin, et lorsque l'on dit *autel* en français comme s'il y avait *ôtel*, l'on dit en latin *autem*, comme s'il était écrit *aoutem.* C'est là la prononciation que les derniers auteurs français recommandent d'adopter, comme étant celle de toutes les races, à part des Français.

Jusqu'à ce que nos Evêques aient décidé d'adopter cette demie-prononciation romaine, ou toute autre, l'on devra suivre les règles de la prononciation française

L'accent est l'inflexion de la voix sur la syllabe, le mot ou membre de phrase qui demande l'accentuation.

L'accent et la quantité des syllabes sont deux choses distinctes.

L'accent exprime l'inflexion de la voix, tandis que la quantité exprime la durée du son de la syllabe.

Les personnes qui connaissent la quantité latine peuvent à peine réclamer l'avantage de mieux accentuer que celles qui ne la connaissent pas.

Leur seul avantage sur celles-ci, c'est qu'elles comprennent la langue latine, et qu'elles connaissent la portée des mots.

Ceux qui ignorent le latin, doivent donc ne jamais omettre de lire les traductions des prières, avant de chanter. L'on ne pourrait trop insister sur ce point.

Lorsque la prière sera bien comprise, le chantre accentuera plus fortement sur les membres de phrases et sur les mots, qui expriment le mieux les sentiments qu'elle contient. Par exemple dans les mots : "Notre Père, qui êtes aux cieux ;" la voix fait une inflexion plus forte sur les mots "*père* et *cieux*." Ce sont là les deux mots principaux de chaque membre de phrase ; et l'inflexion de la voix sur les mots "*Notre Père*" est plus forte que sur "*qui êtes aux cieux*," parce que le sentiment ou l'idée exprimée par les mots "*Notre*

père" est plus fort dans ce premier membre de phrase que les mots "*qui êtes aux cieux,*" dans le second. La phrase latine correspondante : "*Pater noster, qui es in cœlis,*" suit exactement la même règle, pour la raison qu'elle exprime la même idée.

L'accent sur les phrases latines et les parties de phrases est donc le même qu'il serait sur les phrases ou parties de phrases correspondantes dans notre langue française.

Dans la phrase française, il y a des mots sur lesquels nous glissons plus rapidement que sur les autres, pour faire sentir davantage l'accent dont on frappe les mots principaux. Ex : "que votre *nom* soit SANCTIFIÉ": l'on court sur les mots "que votre," pour appuyer un peu plus sur le mot "nom": "soit" passe légèrement et "sanctifié" est prononcé fortement.

Il en est de même pour le latin. La phrase correspondante, dans cette langue, présente exactement les mêmes accents, soit : "SANCTIFICETUR *nomen* tuum."

De là, dans les phrases, des mots fortement accentués, des mots faiblement accentués et d'autres non accentués.

Les mots non accentués sont ceux qui n'ajoutent rien au sens et qui ne se trouvent dans la phrase que comme liaison, telles que les prépositions et les conjonctions. Ex : "*et* ne nos indu-

cas in tentationem, sed libera nos *a* malo." "*Et*" et "*a*" ne servant que de liaison, n'ont aucun accent. "*Sed*" reçoit un faible accent parce qu'il annonce un contraste.

Le chantre n'appuie pas sur les mots non accentués, tout en les prononçant distinctement, il appuie légèrement sur les mots faiblement accentués, il appuye plus fortement sur ceux qui sont fortement accentués.

La force de l'accent dépend de la force de l'idée que le mot exprime. Toutefois le chantre doit se garder de crier ou d'attaquer avec trop d'effort une note qui demande l'accent.

On a du remarquer dans les phrases citées comme exemples, plus haut, qu'une seule syllabe du mot accentué était revêtue de l'accent.

Ire Mots d'une syllabe.—A moins qu'il y ait une pause entre deux monosyllabes, qui se suivent, il n'y en a jamais qu'un qui reçoit l'accent, et c'est celui qui a le plus d'importance dans la phrase.

IIe Mots de plus d'une syllabe.—L'accent ne se place jamais sur la dernière syllabe du mot, excepté dans les mots indéclinables, tels que "Ja*cob*, Israë*l*."

IIIe Mots de deux syllabes.— La première reçoit l'accent.

IVe Mots de trois syllabes et plus.— L'avant-dernière sera accentuée si elle n'est pas brève

de sa nature. Si elle est brève, l'on reporte l'accent sur l'anté-pénultième. Ex : *Dóminus, lætábitur, perpétua.*

Les livres de chant indiquent la syllabe accentuée des mots de trois syllabes et plus par un accent aigu, ou par une double carrée ou une caudée.

---

§ 2.—DE LA PONCTUATION.

58. La ponctuation est l'art de grouper ensemble les mots, qui sont intimement liés par le sens de la phrase.

Bien ponctuer un chant, c'est bien phraser.

Bien phraser c'est s'arrêter, en chantant, là seulement où il est permis de faire une pause.

En traitant des pauses ou silences, dans le chapitre de la solmisation, nous avons eu l'occasion de dire qu'en sus des repos indiqués par les barres, le chantre pouvait respirer dès qu'il en sentait le besoin. Mais lorsqu'il joint les mots aux notes, il doit éviter de respirer de manière à briser le sens de la prière.

Pour cela, il lui faut comprendre ce sens, et lire des traductions, s'il ne sait traduire lui-même.

A l'article de l'accentuation, nous avons vu que certains mots étaient accentués, que d'autres ne l'étaient pas. Le mot fortement accentué est le principal dans la phrase ou membre de phrase. Les autres se groupent naturellement autour de lui, et il serait mal de les séparer.

Pater noster,—
qui es in cœlis,—
sanctificetur—nomen tuum,—
adveniat—regnum tuum,—
et—ne nos inducas—in tentationem,—
sed—libera nos—a malo.

Dans l'exemple précédent, les mots séparés par un trait peuvent être séparés par un silence sans que le sens soit interrompu. On peut, en conséquence, les séparer en chantant, quand même rien n'indiquerait une pause entre les notes écrites au-dessus de ces mots. Mais, au contraire, il serait mal de chanter "*Pater,*" respirer, puis continuer ensuite "*noster.*" Plus mal encore serait-il de séparer le mot lui-même, et dire "*ter*" après avoir fait une pause de respiration après "*pa.*"

L'on remarquera, toutefois, que, dans cet exemple, les repos sont indiqués les uns par un trait, les autres par une virgule et un trait. La raison en est que les premiers ne séparent que des parties distinctes d'un même membre de phrase, tandis que la virgule et le trait réunis séparent les membres de phrase eux-mêmes. Dans le premier cas, ce sont des *syllabes musicales;* dans le second, ce sont des *neumes,* ou membres de phrase. Le point distingue la phrase de celle qui va suivre, et on appelle pour cela *distinction* toute la phrase musicale elle-même.

La *distinction* est terminée par la double barre, ou quelquefois par la grande barre.

Le *neume*, ou membre de phrase est terminé par la barre, ou la petite barre.

La fin d'une *syllabe musicale* n'est généralement pas indiquée, ou elle l'est par une petite barre.

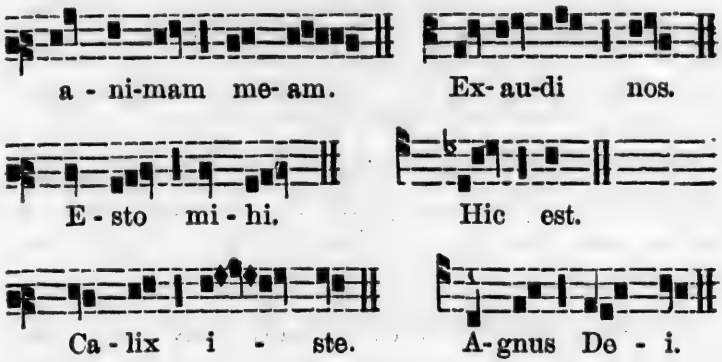
Que la *syllabe musicale* ou le *neume* soient suivis du signe de repos ou qu'ils ne le soient pas, il est toujours permis de faire une pause après les avoir chantés.

Le repos qui suit la *syllabe* sera plus court que celui qui suit le *neume*, et ce dernier moins long qu'un repos après une *distinction*. On donnera à ces repos la même valeur que celle déjà indiquée en traitant des barres, auxquelles ils correspondent.

Quelquefois, cependant, l'on est forcé de respirer au milieu d'un mot, vû le grand nombre de notes écrites au-dessus de chaque syllabe, ou de quelque syllabe de ce mot. Ces cas sont très fréquents, surtout, dans les *Kyrie*, les *Ite, missa est*, et les *Alleluja*.

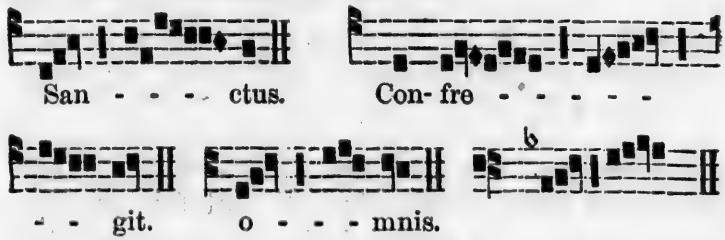
Les pauses sont ordinairement indiquées par des barres dans ces chants. Si toutefois un trop grand nombre de notes, écrites sur une syllabe, n'étaient pas divisées commodément pour la respiration, l'on pourrait appliquer les règles qui suivent:

1° Respirer sur la dernière note de la dernière syllabe du mot. (1)



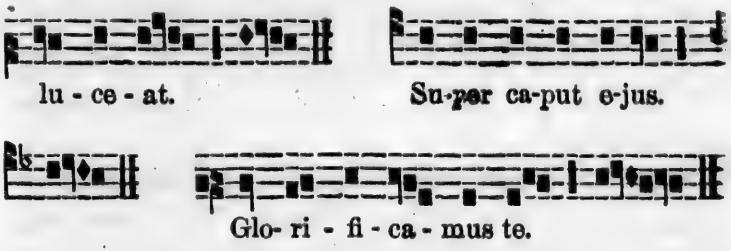
2° Si la trop grande quantité de notes ne se trouve pas être sur la dernière syllabe du mot, mais toute autre, ne jamais respirer sur la dernière note de cette syllabe.

3° Dans une série ascendante, respirer sur la *caudée*, s'il y en a une, et qu'elle ne soit pas la dernière de la syllabe. Ex. :



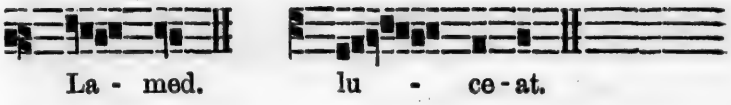
(1) La petite barre, que nous avons mise dans ces exemples, ne se trouve pas dans les livres de plain-chant. Nous l'introduisons ici pour indiquer que le chantre peut faire une pause partout où elle est placée.

4° Si ce n'est pas une série ascendante, respirer sur la note inférieure. Ex. :



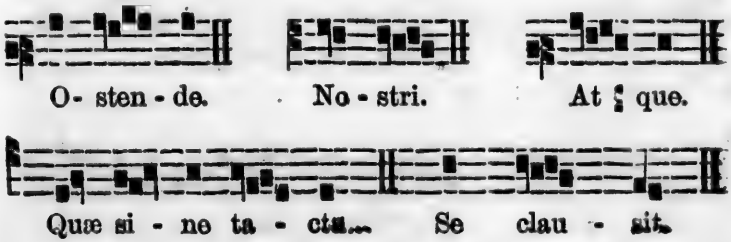
Il y a deux exceptions à cette dernière règle: il ne faut pas respirer sur cette note inférieure si 1° elle se trouve être l'avant-dernière du groupe ; 2° si elle fait partie d'un groupe de notes qui représentent la répercussion du même mouvement.

Ex. du 1° :



Ce serait une faute de respirer après le *fa* dans le premier exemple, et après le *la* dans le second.

Ex. du 2° :

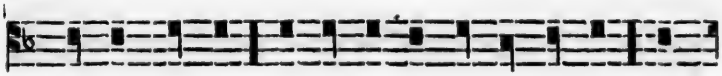


ARTICLE TROISIEME.

RÈGLES PARTICULIÈRES AUX DIFFÉRENTES ESPÈCES DE CHANTS LITURGIQUES.

59. L'on a depuis longtemps divisé les chants liturgiques en chants syllabiques et en chants mélodiques.

60. Le chant syllabique est celui qui n'a qu'une note sur chaque syllabe. Quelques auteurs appellent ainsi le chant qui ne contient que quelques groupes composés de peu de notes (formules) sur une ou quelques-unes des syllabes. Ex. :



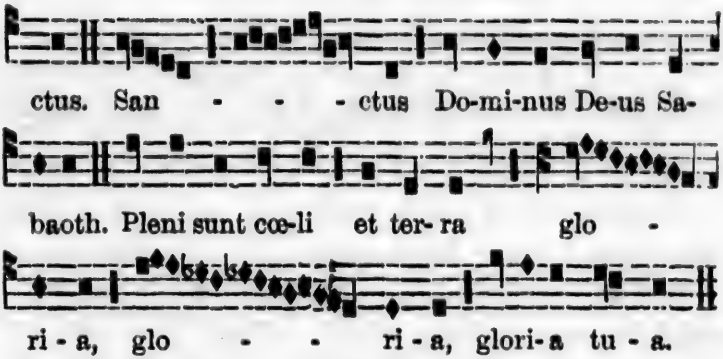
A-gnus De- i, qui tol- lis pec-ca-ta mundi, par-

ce no-bis, Do-mi-ne.

La seule règle particulière à ce chant est de donner à chaque syllabe le son qu'exprime la note écrite au-dessus.

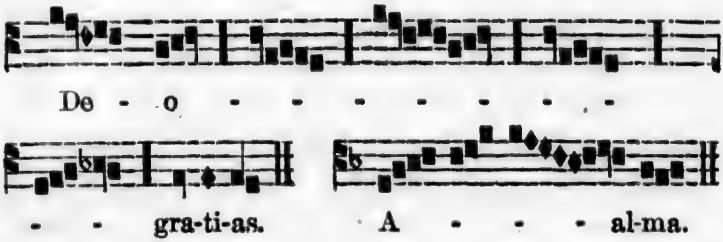
61. Le chant mélodique est celui qui a plusieurs notes sur chacune, ou quelques-unes des syllabes. Ex. :

San - - - ctus. San - - -

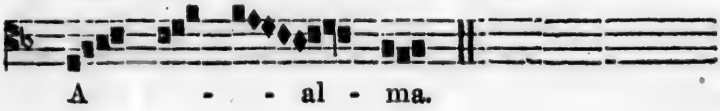


Trois règles sont particulières à ce chant :

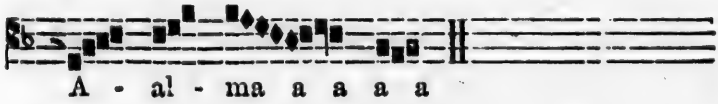
1° La voyelle de la syllabe se prononce seule sur toutes les notes. La consonne ne se prononce que sur la première note si elle précède la voyelle, et sur la dernière note si elle suit la voyelle. Ex. :



Toutes les notes écrites sur une syllabe doi- t se chanter sur cette syllabe, et non pas être nsportées sur une autre. Ex. :



Il serait mal de chanter :



3° Toutes les notes écrites sur une même syllabe doivent être liées ensemble. Si elles sont trop nombreuses pour qu'on le puisse faire convenablement, il faut éviter d'isoler la dernière note des autres ; il vaut mieux alors prendre la respiration au moins sur celle qui précède l'avant-dernière.

62. A part la classification que la notation fait donner aux chants liturgiques, il en existe une autre, qui tire son origine du genre de prières qu'ils expriment. C'est ainsi que nous avons les *messes*, les *graduels*, les *antiennes*, les *répons*, les *motets*, les *proses*, les *hymnes*, les *psaumes*, etc.

Les règles déjà contenues dans cette méthode sont suffisantes pour bien faire chanter toutes ces espèces de chants liturgiques, sauf les *psaumes*.

Le chant des psaumes porte le nom de *psalmodie*.

Le chant d'un verset comprend quatre choses différentes : 1° L'*intonation ;* 2° La *dominante ;* 3° La *médiante ;* 4° La *terminaison*.

NOTE.—Tous les livres de plain-chant fourniront des exercices. Nous recommandons de chanter, en classes, selon les régles de l'art, les messes et les mélodies des saluts.

L'*intonation* est, au commencement du verset, une courte phrase musicale qui conduit sur la *dominante*.

La *dominante* est la note sur laquelle roule presque tout le chant du verset. C'est pour cela qu'on l'appelle encore *teneur*.

La *médiante* est, au milieu du verset, la phrase musicale qui se fait avant l'hémistiche.

On appelle *hémistiche* l'endroit où le verset est, dans nos livres de chant ou les psautiers, divisé en deux parties par un astérisque ou petite étoile.

La *terminaison* est la cadence qui finit le verset.

Il est toujours facile de chanter le premier verset d'un psaume, lorsque les notes sont écrites au-dessus des mots ; mais les autres versets offrent la plupart du temps des différences notables, et dans la quantité des syllabes, et dans l'accent que ces dernières exigent.

Pour ce qui est de la quantité des syllabes, il est facile de leur donner des notes supplémentaires sur la *dominante* ou la *teneur* si elles sont plus nombreuses que dans le premier verset, et d'en retrancher si elles sont moins nombreuses.

Il se rencontre des versets dont les parties, ou l'une d'elles, sont si courtes, que la dominante est complètement retranchée.

63. 1° L'intonation ne se fait que sur les premières syllabes du premier verset dans le chant des psaumes.

Elle se répète au "Gloria patri" à l'introït.

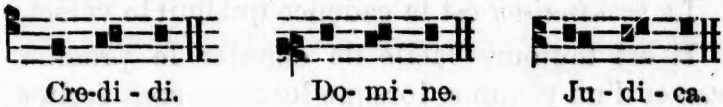
Dans les deux cas elle est toujours notée.

Elle se répète à chaque verset dans le chant des cantiques évangéliques, aux fêtes doubles.

Les cantiques évangéliques sont: 1° le *Magnificat*, 2° le *Nunc dimittis*, 3° le *Benedictus Dominus*.

Pour bien faire l'intonation des versets autres que le premier, qui est noté, il faut le faire sur les premières syllabes, en se gardant de mettre plus d'une note sur une syllabe brève.

Il ne faudrait pas chanter:



Mais on chanterait:

64. IIe Sur la dominante, on introduit autant de notes qu'il y a de syllabes, qui le requièrent.

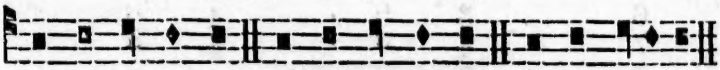
65. IIIe Il y a deux espèces de médiantes: les unes, dont chaque note correspond à une syllabe du premier verset: les autres, dont plusieurs notes correspondent à toutes ou quelques unes des syllabes.

Le chantre doit reproduire le même mouvement, c'est-à-dire chanter une syllabe sur une

note ou sur plusieurs, selon que, dans le premier verset, la syllabe analogue était chantée sur une ou plusieurs notes.

Cependant, si l'avant-dernière syllabe n'est pas accentuée, elle ne compte pas, et ne forme, pour ainsi dire, qu'une seule syllabe avec la dernière.

Médiante du 4me ton :

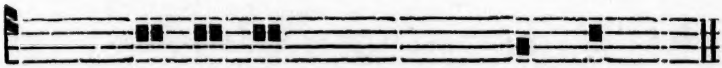


In ju - di - ci - o. Ti-mor Domi - ni. Commo-vebitur.

Si la première note de la médiante est plus élevée que la teneur, il faut commencer la médiante sur une syllabe accentuée.

Comme dans l'intonation, il ne faut pas chanter deux notes sur une syllabe brève.

Dans les 2me, 4me, 5me et 8me tons ou modes, si la dernière syllabe est accentuée, elle se met sur la note la plus élevée de la médiante. Ex. :



Mandavit de te.

66. IVo La terminaison suit les mêmes règles que la médiante.

La terminaison n'est pas la même pour tous les tons ; bien plus, elle varie dans le même ton.

Le petit tableau suivant, emprunté d'un ouvrage élémentaire publié aux Etats-Unis, donne le

nombre de syllabes qui entrent dans la médiante et la terminaison de chaque ton.

TON	MÉDIANTE	TERMINAISON
1	4 syllabes	4 syllabes.
2	2 "	3 "
3	4 "	3 "
4	4 "	5 "
5	2 "	4 "
6	3 "	4 "
7	4 "	4 "
8	2 "	4 "

Toutes ces règles bien comprises et mises en pratique, le chant Romain paraîtra beau, noble et pieux à ceux-là mêmes qui semblent le dédaigner.

TABLE DES MATIÈRES.

INTRODUCTION 1
DIVISION 2

PREMIERE PARTIE.

LECTURE DU PLAIN-CHANT.

CHAPITRE I.— Des signes. 2
— — II.— Dénomination des signes et des intervalles 7
— — III.— Distinction des tons ou modes . . 12

DEUXIEME PARTIE.

EXÉCUTION DU PLAIN-CHANT.

CHAPITRE I.— Solmisation 20
ARTICLE I.— Sons 21
" II.— Valeur des sons. 31
" III.— Pauses et silences 40
CHAPITRE II.— Art du chant 43
ARTICLE I.— Règles générales propres à toutes espèces de chants 43
" II.— Règles générales propres au plain-chant 46
Section 1ere— Accentuation 46
" 2eme— Ponctuation 51
ARTICLE III.— Règles particulières aux différentes espèces de chants liturgiques . . 56